

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ (ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ) СПЕЦИАЛИСТОВ
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ И ИСКУССТВА**

Д.С.Надырова

**РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ
ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

учебное пособие

Казань 2014

Об авторе

Дамиля Саматовна Надырова окончила с отличием Казанскую государственную консерваторию (академию) им. Н.Г.Жиганова по специальности фортепиано, класс профессора Иды Асгатовны Губайдуллиной — сестры Софьи Губайдуллиной, затем - аспирантуру в Московском государственном педагогическом институте им. В.И.Ленина (ныне МПГУ) на кафедре музыкальных инструментов профессора Г.М.Цыпина. Там же защитила кандидатскую диссертацию по специальности 13.00.02 - методика преподавания фортепиано. Тема научных исследований - психология и педагогика музыкально-исполнительской деятельности и музыкальных способностей, методика преподавания музыкального инструмента. Автор более 50 опубликованных печатных работ, в том числе статей в ведущих российских научных журналах, а также ряда учебных пособий. Работая в Казанском федеральном университете в Высшей школе искусств им.С.Сайдашева, разработала электронный дистанционный курс "Основы преподавания игры на фортепиано".



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
(ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ) СПЕЦИАЛИСТОВ
СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЫ И ИСКУССТВА

Д. С. Надырова

**РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ
ПРОИЗВЕДЕНИЕМ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Учебное пособие

Казань - 2014

УДК 378.147

ББК 74.588

Н17

Печатается по решению Ученого совета
Института дополнительного
профессионального
образования (повышения квалификации)
специалистов социокультурной сферы и
искусства.

от 09.12.2014 г.

Рецензенты: Гоптарев В.Н., к.п.н., профессор, декан МПФ ИДПО.

Батыршина Г.И., к.п.н., доцент кафедры теории
искусств и мировой художественной культуры КФУ.

Надырова Д.С.

Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано: учебное
пособие. – Казань: ИДПО, 2014. – 53 с.

В данном учебном пособии, предназначенном слушателям
музыкально-педагогического факультета, собраны и в компактном виде
изложены наиболее общие, универсальные подходы к изучению
музыкальных произведений учебного репертуара.

© Надырова Д.С., 2014

Введение

Цель данного пособия – ознакомить слушателей и начинающих педагогов с основными, базовыми принципами работы над музыкальными произведениями в классе фортепиано. На основе анализа большого объема научной и методической литературы, обобщения опыта ведущих педагогов-пианистов прошлого и настоящего, а также собственного сорокалетнего опыта педагогической работы, автором собраны и в компактном виде изложены некоторые наиболее общие, простые, универсальные подходы к изучению произведений, имеющие особое практическое значение и разделяемые большей частью ведущих фортепианных педагогов.

Надеемся, что данное пособие, не претендуя на всесторонность и глубину рассмотрения проблемы, поможет педагогам дополнительного образования освоить некоторые важные знания из области теории и практики преподавания фортепиано и применить их в своей работе.

Глава 1

Работа над художественным образом музыкального произведения

Как известно, суть музыкально-исполнительской деятельности состоит в том, чтобы творчески «прочитать» художественное произведение, раскрыть в исполнении то эмоционально-смысловое содержание, которое было заложено в него автором. Характер музыки, ее эмоциональный смысл должны быть переданы максимально точно и убедительно: надо создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ. В то же время творческим исполнением становится только в том случае, если в него привнесен собственный, пусть небольшой, но индивидуальный, «собственноручно добытый» опыт понимания и переживания музыки, что придает интерпретации особую неповторимость и убедительность. Это и есть главная цель, на которую должна быть сфокусирована вся работа музыканта над произведением, независимо от уровня обучения и сложности изучаемых произведений.

Анализ литературы по вопросам теории, методики, истории пианизма показал, что в работе над художественной стороной исполнения можно проследить определенные общие закономерности (последовательность, формы и приемы работы), которых придерживаются в той или иной степени большая часть пианистов-исполнителей и педагогов. Это позволяет нам сформулировать базовые основы «технологии» работы над художественным образом произведения при его изучении в классе фортепиано.

Изучение произведения включает в себя три этапа: первый - ознакомительный, второй - детальная работа над произведением и третий - завершающий, подготавливающий к концертному исполнению. На первом и третьем этапах преобладает целостный, обобщенный подход к произведению, а на втором - более подробное его рассмотрение. В этом проявляется общая закономерность познания: от общего, целого - к единичному, частному, - и вновь к общему, целому, но уже на более высоком уровне.

Остановимся подробнее на каждом из этапов работы.

1. Первый этап - ознакомительный

Целью данного этапа является создание первоначального обобщенного представления о произведении, о характере, настроении музыки. Этот этап чрезвычайно важен, и игнорировать его - значит совершать большую ошибку, характерную для многих неопытных педагогов и исполнителей. Первоначальный образ-представление прочно запечатлевается в сознании, и от того, насколько он будет ярким, и, главное, верным, соответствующим авторскому замыслу, зависит во многом эффективность всей последующей работы. Если "...не выкристаллизовался жизненный образ произведения, - отмечает С.И.Савшинский, - то вся дальнейшая над ним работа будет вестись вслепую". [17,53]. "Исполнитель прежде всего должен почувствовать образ сочинения, его архитектуру, - пишет А.Б. Гольденвейзер, - и, начав детально работать над сочинением, иметь этот образ своей путеводной звездой". [7,102].

Свежесть и яркость первого впечатления, помимо всего прочего, несут в себе особое, личностное своеобразие переживания, что впоследствии будет определять индивидуальные особенности интерпретации.

С особым вниманием и ответственностью следует отнестись к ознакомительному этапу при самостоятельном изучении произведения. Если на занятиях с педагогом первоначальный образ создается в основном с помощью преподавателя, который знакомит ученика с произведением, проигрывает его на инструменте, рассказывает о нем и т.д. то в самостоятельной работе изучающему произведение приходится рассчитывать только на свои силы.

Прежде всего, необходимо охватить произведение в целом, от первой до последней ноты. Надо научиться использовать для этого все имеющиеся возможности.

Ведущую роль при ознакомлении с произведением играют навыки быстрой ориентации в нотном тексте, умение читать с листа. При чтении допускается значительное упрощение фактуры, гармонии, пропуск технически сложных элементов. В трудных произведениях можно ограничиться воспроизведением мелодической линии - главного смыслообразующего элемента музыкальной ткани или, в крайнем случае, внимательным просмотром нотного текста без инструмента. Недостаток умений чтения с листа можно и даже нужно компенсировать активной работой слухового воображения - мысленным воспроизведением музыкального материала, проигрыванием наиболее трудных фрагментов "в уме" за счет воссоздающего воображения.

При знакомстве с новым музыкальным произведением можно также послушать его в исполнении выдающихся мастеров. Чтобы избежать стремления к буквальному копированию, желательно прослушать произведение в исполнении разных музыкантов, познакомиться с различными вариантами интерпретации. Тогда более ясной станет многозначность музыкального образа, многовариантность его художественного прочтения, которые дают исполнителю возможность проявить свою творческую индивидуальность, найти собственную трактовку произведения.

После предварительного знакомства с произведением за инструментом (длительность которого может быть разной в зависимости от сложности материала и уровня пианистической подготовленности), полезно закрепить свои впечатления в словесной форме. При этом достаточны краткие характеристики, состоящие из нескольких слов и отражающие общую эмоциональную окрашенность музыкального образа. Например: "лирико-созерцательный, поэтический, просветленный, мечтательный" - Р.Шуман, Грезы; или "психологически-углубленное, скорбное, трагическое» (Д.Шостакович, Прелюдия ми-бемоль минор); "решительное, упругое, стремительно-страстное» (Н.Жиганов, Зарисовка №11); "нежное, чистое, с легкой светлой грустью, гибкое и грациозное" (М.Музаффаров, Танец девушек).

Слово, заключенное в нем понятие, всегда несет в себе обобщенное представление, целый ореол закрепленных за ним смысловых значений и потому способствует более ясному и четкому осознанию музыкально-эстетического переживания. Известно, например, что

замечательный русский пианист и педагог А.Г.Рубинштейн требовал от учеников тончайших словесных характеристик исполняемой музыки.

При определении характера произведения следует внимательно изучить имеющиеся в нотном тексте авторские и редакторские указания - обозначения темпа, настроения музыки, характера звучания, динамики и т.п. Так как эти указания даются по традиции на итальянском языке (иногда на немецком, французском), нужно знать точное значение этих иностранных терминов. При необходимости можно обратиться к словарю; лучше, если это будет специальный словарь музыкальных терминов.

Итак, отметим наиболее важные моменты первого этапа работы:

- целостный охват произведения посредством чтения с листа и мысленного проигрывания;
- прослушивание звукозаписи;
- изучение авторских и редакторских указаний;
- краткая словесная характеристика музыкального образа.

2. Второй этап - детальная работа над произведением

Основной целью второго этапа является дальнейшее углубление в образный строй музыки, в содержание произведения. По времени это наиболее протяженный период работы, совпадающий с техническим, пианистическим освоением музыкального материала.

В раскрытии художественного содержания произведения перво-степенную роль играет грамотный и всесторонний его анализ. "Лишь

тогда, когда станет ясной форма, будет ясным и содержание", - писал Р.Шуман [35,182].

Важно, как отмечает известный музыковед В.В.Медушевский, чтобы анализирование не ограничивалось только констатацией формообразующей структуры произведения, но включало бы в себя также рассмотрение выразительных средств с точки зрения «... выполняемых ими художественных функций, то есть должно ответить на вопросы: как, с помощью каких музыкальных средств создается то или иное настроение, тот или иной художественный эффект, целостный музыкальный образ» [21,29.]

Анализ художественного произведения по самой сути своей должен быть художественным. Это должен быть эмоционально-смысловой анализ-то есть анализ, направленный на поиск "общего смысла" произведения через выделение и детальное изучение отдельных компонентов, входящих в целостную структуру музыкального образа. Такой анализ должен подводить к пониманию, что, говоря словами Г.Г.Нейгауза, "сочинение, прекрасное в целом, прекрасно в к а ж д о й своей детали, что каждая "подробность" имеет смысл, логику, выразительность, ибо она является органической частицей целого". [25,35].

Основные задачи эмоционально-смыслового анализа:

а) выявить структуру содержания произведения, ее основные разделы, характер тематических построений, их выразительное значение; то есть произвести анализ композиционного строения, формы произведения в сочетании с выявлением ее художественных функций;

б) проследить динамику развития в произведении художественно-содержательных эмоций; определить линии подъема и спада напряженности, кульминационные точки, моменты смены настроения; проследить трансформацию музыкально-эстетического чувства на протяжении всего произведения;

в) проанализировать используемые в произведении средства музыкальной выразительности - гармонию, ритм, мелодию, элементы полифонии, фактуру изложения, исполнительские штрихи и т.д. - с точки зрения их эмоционально-смыслового значения, выполняемых ими художественно-выразительных функций.

В практической работе над произведением эмоционально-смысловой анализ непосредственно переплетается с другими методами: приемами дирижерского показа, пропеванием, методами ассоциаций, сравнений и сопоставлений. Так, при определении эмоционального настроения основных тем произведения эффективны пропевание мелодического голоса, жестовое воспроизведение музыкальных интонаций; общая логика музыкального развития, его драматургия хорошо выявляются с помощью дирижирования; ассоциации и сравнения помогут более глубокому пониманию музыки, осознанию различий между частями, основными разделами произведения. Остановимся более подробно на перечисленных методах работы.

Метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений исполняемой музыки с явлениями жизни и искусства широко используется в практике фортепианного обучения. К этому методу обращались практически все крупные пианисты-педагоги (А.Г.Рубинштейн, К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, С.Е.Фейнберг, Э.Г.Гилельс и др.).

Л.А.Баренбойм так описывает механизмы эмоционального воздействия ассоциаций: "Вводимый образ, допустим, зрительный, напоминает о той или иной пережитой эмоции (скажем, о гневе); подобная же эмоция определяет и характер исполняемого музыкального отрывка; конкретное и яркое сопоставление "выманивает" нужную эмоцию, которая "переносится" на исполняемый музыкальный отрывок, помогает лучше понять, почувствовать его и стимулирует работу воображения" [3,45.]

Материалом для ассоциаций и сопоставлений могут служить самые различные образные представления: от самых простейших, основанных на ощущениях (световых, пространственных и др.) - до сложных, развернутых ассоциативных образов, приобретающих иногда характер программности. Так, произведения П.И.Чайковского часто ассоциируются с картинами русской природы, музыка Бетховена - с образами революционной борьбы, стремления к свободе.

Многие фортепианные пьесы имеют программные названия, которые уже сами по себе вызывают ряд ассоциативных образов. Например, такие фортепианные циклы, как "Картинки с выставки" М.Мусоргского; "Лесные..." и "Детские сцены", "Карнавал" Р.Шумана, "Времена года" П.И.Чайковского и другие. Программность особенно характерна для детской фортепианной музыки: альбомы пьес для детей П.Чайковского, Р.Шумана, Э.Грига, С.Прокофьева, Д.Кабалевского, Г.Свиридова почти полностью состоят из произведений с программными названиями. Они связаны с миром образов и предметов, близких и понятных детям - с

жанровыми сценками, игровыми ситуациями, сказочными образами, зарисовками природы. То же самое можно сказать и о музыке для детей татарских композиторов (циклы детских пьес Р.Яхина, Р.Еникеева, А.Монасыпова, Л.Батыркаевой и др.).

Владение методом ассоциаций - умение выявлять ассоциативные связи музыки с окружающим миром, умение говорить о музыке языком метафор, образных сравнений - необходимо каждому учителю музыки. Найденные в работе над фортепианным произведением образные сравнения могут потом с успехом использоваться на уроке в школе - в рассказе о музыкальном произведении, в разъяснении его художественного содержания. Например, в работе над пьесами школьного репертуара у студентов рождались развернутые ассоциативные представления (А. Хачатурян. Соната, фрагмент II части - "Горный пейзаж, прозрачные ручьи, в дымке - хороводы девушек"; А.Салманов. Утро в лесу - "Летнее утро, лес просыпается; на траве, листьях роса. Идешь по траве босиком, и все вокруг тебе улыбается").

Применяя метод ассоциаций, следует помнить, что, как и любое "сильнодействующее средство", он требует осторожности в обращении, вдумчивого подхода; при неумелом его использовании он может принести не столько пользы, сколько вреда. Неуклюжее, примитивное "сюжетное" истолкование музыки может привести к грубому искажению авторского замысла, обескровить поэтическую концепцию произведения.

Выразительность, эмоциональная яркость исполнения зависит во многом от исполнения мелодической линии, так как именно

мелодия является главным носителем смысла в музыкальном произведении. Большую пользу в работе над мелодией приносит метод пропевания.

Обращение к пению как к эталону музыкального интонирования, "поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу" играют, по мнению Б.Асафьева, важную роль в формировании навыков выразительного произнесения мелодии, умения "петь на фортепиано" [2,221.]. Собственное пение поможет выявить правильную, логичную фразировку, естественное членение мелодии на фразы и мотивы, почувствовать необходимость музыкального "дыхания".

Метод пропевания особенно эффективен в работе над пьесами кантиленного характера, где требуется певучее, выразительное исполнение мелодического голоса. Приведем примеры.

Ноктюрн Р.Яхина - пьеса лирического характера, с красивой, длинного дыхания мелодией - типичный образец жанра фортепианного ноктюрна:

Ноктюрн

Tranquillo, semplice. Rubato. Р. Яхин

The musical score is for a Nocturne by R. Yakhin. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The tempo and style are indicated as 'Tranquillo, semplice. Rubato.' The score is for piano (mp). The melody in the right hand is long and flowing, marked 'ten.' (tenuto). The accompaniment in the left hand consists of chords and triplets. The score includes a triplet in the right hand and a sextuplet in the left hand. The composer's name 'Р. Яхин' is in the top right.

Основная сложность исполнения мелодии состоит в том, чтобы сохранить единую линию развития, не потерять логической нити в произнесении мелодии. Сама структура мелодии - чередование в ней длинных (основных) и мелких (связующих) нот, провоцирует

исполнителя на полутактовое, то есть по одной ноте, членение мелодии; при этом мелодия как бы "рубится" на отдельные куски. Нелепость и противоестественность такого исполнения сразу же становится очевидной при пении вслух; тогда как на инструменте этот недостаток не столь заметен играющему, так как вуалируется звучанием аккомпанемента.

Пропевая мелодию, следует постараться исполнить ее максимально выразительно и, исходя из естественного эмоционального ощущения музыки, выявить ее логическое строение, деление на фразы, мотивы, предложения. Так, в Ноктюрне первое предложение можно разделить на две фразы по два такта; более мелкое членение было бы неправильным по смыслу. Длинные фразы требуют соответственно длинного "дыхания", а в медленном темпе его может и не хватить; поэтому нельзя слишком затягивать темп исполнения. Обратите особое внимание на связки из мелких шестнадцатых нот: они тоже должны быть легко и красиво "пропеты". Отметим, кстати, что такое пропевание, мелизматическое окружение основных звуков мелодии - характерная черта татарской народной песенности.

Другой пример - работа методом пропевания над "Осенней песней" П.И.Чайковского. Эта пьеса, небольшая по размерам и в целом не слишком трудная, требует от исполнителя особой музыкальности, умения выразительного и осмысленного "произнесения" мелодии:

Осенняя песнь

П.И.Чайковский



Первые звуки темы - фа, ми, ре - не совпадают с метрической пульсацией, они как бы "отстают" от сильных - первой и третьей - долей такта, запаздывая на одну четверть. Здесь возникает опасность смешения звуков аккомпанеента в партии правой руки. Избежать этой ошибки поможет пропевание темы вслух: сначала без инструмента, затем - в сопровождении аккордов. При этом сразу выявляется логическая взаимосвязь звуков мелодии, ее "отделенность" от гармонического фона. Особой проработки требует то место, где тема звучит в среднем, "виолончельном" регистре, в левой руке:



Тему здесь приходится играть в основном одним первым пальцем, что создает дополнительные трудности при ее интонировании. Чтобы тема звучала слитно и не терялась среди подголосков, необходимо наладить ее четкое слуховое представление, внутреннее слышание, для чего полезно попеть ее в разных сочетаниях, а затем тщательно отработать отдельно левой рукой.

Аналогичным образом следует поработать и над средним разделом пьесы, где полифоничность присутствует в виде своеобразного диалога верхнего и среднего голосов:



Чтобы яснее была полифоничность этой пьесы, можно представить ее в звучании инструментального трио - скрипка, виолончель, фортепиано; мелодический материал распределен между двумя солирующими инструментами, а фортепиано выполняет функции гармонического фона, аккордового аккомпанемента.

Вообще, полифоничность, "многослойность" фактуры - характернейшая черта фортепианной музыки. Поэтому при исполнении фортепианных произведений столь важно умение вслушиваться в музыкальную ткань, хорошо различать в ней слухом все пласты, все гармонические и тембровые краски. Вслушивание в гармонию необходимо для качественного исполнения аккордовых последовательностей, таких, например, как в Ноктюрне А.Бородина. Здесь надо "проследить ухом", как полутоновые изменения одного-двух звуков аккорда приводят к полному его преобразованию, к возникновению новой гармонической

краски:

Ноктюрн

А.Бородин

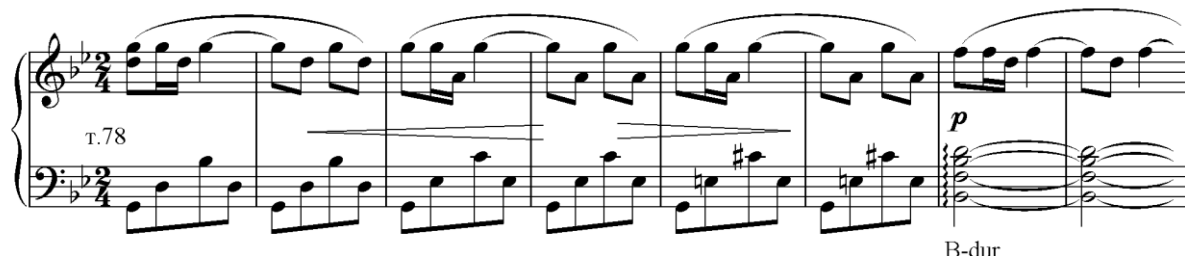


Работая над этой темой, надо сначала хорошенько вслушаться в каждый аккорд в отдельности, почувствовать его индивидуальность, красочное своеобразие. Полезно поиграть каждый аккорд медленно, в разложенном виде, постепенно пристраивая к басу все остальные звуки, добиваясь при этом стройности и красоты звучания.

Схожие задачи стоят и при исполнении "Танца девушек" М.Музаффарова:

Танец девушек (фрагмент)

М.Музаффаров



В этом эпизоде очень важно подготовить появление Си-бемоль мажорного трезвучия, для чего надо научиться предслышать его звучание до взятия на инструменте.

Эффективным средством работы над художественным образом произведения является дирижирование. Замечательный фортепианный педагог Г.Г.Нейгауз писал, что для него понятие "пианист" включает в себя понятие "дирижер", и советовал при изучении произведения для овладения его "...ритмической струк-

турой, то есть организации и временного процесса, поступать совершенно так же, как поступает дирижер с партитурой: поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца" [25,47.]

Такой способ особенно эффективен в работе над произведениями крупной формы - сонатами, концертами, рондо - где требуется сохранить единство темпа и метрической пульсации на протяжении всего произведения. Особенно важное значение "дирижерское начало" приобретает при изучении сонат Бетховена. Так, например, в первой части Пятой сонаты дирижирование помогает сохранить единый темп, единую единицу пульсации и в решительной главной партии, и в лирической побочной:

Соната №5
(I часть) Л.Бетховен

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 5. It is divided into two parts: 'главная партия' (main part) and 'побочная партия' (side part). The main part starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The side part starts with a piano (p) dynamic. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Приемы дирижирования незаменимы в тех случаях, когда требуется сохранить ощущение энергичной пульсации на паузах или на длинных нотах:

Соната № 5, I ч. Л.Бетховен.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 5, specifically a passage starting at measure 17. The score is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The dynamics are marked as pp (pianissimo), ff (fortissimo), and f (forte). The score is divided into two parts: 'главная партия' (main part) and 'побочная партия' (side part).

Соната №1
(I часть)

Л.Бетховен



В работе над более мелкими элементами ритмической структуры, помимо дирижирования, могут использоваться и более простые формы двигательного моделирования: прохлопывание, простукивание отдельных ритмо-интонаций, пунктирных и синкопированных ритмических фигур:

П. И. Чайковский.

А.Хачатурян

Марш деревянных солдатиков

Лезгинка

Эти приемы усиливают изначально присущие ритмическому



переживанию двигательные ощущения, подчеркивают эмоциональную яркость, четкость и определенность ритмического рисунка, которые в игре на инструменте нередко утрачиваются из-за технических затруднений.

В дирижерских жестах, как известно, может отражаться не только временная, темпоритмическая, но и звуковысотная структура музыкальной ткани; на этом принципе, в частности, основана релятивная система и ее разновидности. Поэтому метод дирижирования - в виде относительного показа рукой высотного соотношения звуков - может использоваться и применительно к мелодической, звуковысотной стороне музыки. Музыкальная интонация, как

отмечают ученые-музыковеды, связана не только с эмоциональными интонациями речи, звучанием голоса человека, но и с выражением чувств в жестах и пантомимике. "Жест - это как бы интонация, реализованная в движении, а интонация - как бы голосовой жест", - считает Л.А.Мазель [18, 18.]

Выразительный дирижерский жест - эффективное средство выявления характера, эмоционального смысла музыкальных интонаций. При помощи движения руки в воздухе создается своего рода пространственная модель мелодии, в которой через пластику движений передаются наиболее существенные ее особенности - звуковысотная структура и эмоциональная настроенность.

Например, в работе над Прелюдией № 7 Ф.Шопена с помощью относительного показа рукой наглядно выявляется красота, воздушная легкость начальной секстовой интонации:



В следующих фразах - похожие затактовые построения, но уже с изменением направления движения - сверху вниз - и постепенным уменьшением интервала - терция, прима. Устремленность затактовых интонаций к сильной доле, на неприготовленное задержание (звуки до-диез, ре-диез, ля-диез, соль-диез) с последующим непрямым разрешением, придает мелодической линии особое очарование, гибкость и непредсказуемость. Все эти

особенности мелодии, ее пластичность и выразительность - надо постараться передать и в дирижировании, и на инструменте как можно более убедительно.

Пример противоположного свойства - Мимолетность № 10 С.Прокофьева. Здесь с помощью дирижерского жеста четко выявляется упрямый, прямолинейный характер интонации, назойливо повторяющейся от одного и того же звука - подчеркнутого акцентом "фа":



Итак, на втором этапе в целях углубления эстетического переживания музыки могут использоваться следующие методы работы:

- эмоционально-смысловой анализ;
- метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений;
- метод пропевания;
- вслушивание в гармонию;
- дирижирование и воспроизведение метроритма в движениях.

3. III этап - завершающий

После того, как проведена детальная работа над произведением, оно выучено наизусть и освоено технически, наступает последний - заключительный этап работы, целью которого является формирование целостного музыкально-исполнительского образа и его реальное воплощение в исполнении.

Этот этап - стадия "сборки" произведения - предполагает, как и период ознакомления, целостный охват произведения, проигрывание его целиком. Между начальным и завершающим этапами освоения произведения много общего: и в том, и в другом случае требуется синтетический, обобщающий подход к произведению. Но на завершающей стадии целостное представление формируется на другом, гораздо более высоком уровне, с учетом всей проделанной работы, всех добытых на предыдущих этапах знаний и впечатлений.

На основе этих полученных ранее знаний о произведении должна быть сформирована эмоциональная программа исполнения - то есть "...достаточно подробная и последовательная цепь эмоций и настроений, которые возникают у музыканта, исполняющего музыкальное произведение" [16,15].

Эмоциональная программа, или план интерпретации, должна отражать "стратегию и тактику" исполнения, его общую логику, закономерную смену выражаемых музыкой чувств и настроений, линию драматургического развития музыкального образа. Продумывание эмоциональной программы исполнения особенно необходимо при изучении крупных произведений, сложных по форме,

изобилующих многочисленными сменами настроения, разнохарактерными темами и эпизодами.

Эмоциональная программа может быть составлена в виде последовательного словесного - устного или письменного - описания характера музыки на протяжении всего произведения. В сложных, необычных по форме произведениях (типа рапсодий, свободных вариаций и т.п.) полезно зафиксировать эмоциональную программу письменно - хотя бы в самых общих чертах. Это поможет более четко представить структуру эмоционального содержания произведения, более точно определить конкретные задачи исполнения.

Можно также попробовать отразить эмоциональную программу в виде схемы, условного графического изображения. Такие графические схемы очень наглядны; они способствуют целостному симультанному (единовременному, одномоментному) музыкальному представлению, так как дают возможность буквально "единым взглядом" охватить всю пьесу сразу. Эмоциональная программа может с успехом использоваться и применительно к циклам пьес - для достижения большей целостности исполнения, логической взаимосвязи пьес внутри цикла.

Для того чтобы эмоциональная программа воплотилась в реальном исполнении, необходимо проигрывать пьесу в настоящем темпе, с полной эмоциональной отдачей. В процессе таких пробных проигрываний уточняется исполнительский замысел; он обогащается новыми, неожиданно найденными деталями, нюансами исполнения. Происходит также необходимая корректировка эмоциональной программы в соответствии с техническими и артистическими

возможностями играющего: например, выбор оптимальных, художественно оправданных и в то же время технически доступных темпов исполнения, степени эмоциональной яркости в кульминациях, громкостной динамики и так далее.

Особое внимание на заключительном этапе художественной работы над произведением следует уделить формированию эмоциональной культуры исполнения. Необходимо соблюдать чувство меры в выражении чувств, стремиться к естественности и искренности эстетического переживания. Эмоциональные перехлесты, манерность и преувеличенная аффектация несовместимы с подлинно художественным переживанием музыки. Об этом хорошо сказал А.Г.Рубинштейн: "Чувства не может быть слишком много: чувство может быть только в меру, а если его много, то оно фальшиво" [7,129].

Поэтому исполнителю необходим контроль со стороны сознания, умение держать себя в руках, регулировать свое эмоциональное состояние. Известно, что если сам исполнитель слишком сильно переживает выражаемые музыкой чувства и эмоции, то неизбежно страдает качество исполнения и, как следствие, снижается сила эмоционального воздействия на слушателей. "Верно, конечно, что для любого исполнения необходимо чувство, - писала известная английская пианистка Л.Маккинон. - Однако, чтобы заставить чувствовать других, следует позаботиться о формировании и тренировке эмоциональных навыков, сдерживаемых и направляемых здравым смыслом" [19,43].

Эти навыки - исполнительская воля и выдержка, способность к сознательному контролю над своими эмоциями и действиями - наиболее быстро формируются в условиях ответственного исполнения, ориентированного на слушательскую аудиторию. С этой целью полезно устраивать для себя проверочные, "испытательные" проигрывания перед воображаемыми слушателями. При этом произведение должно быть сыграно так же, как и перед реальной аудиторией: один раз, но с полной отдачей. Нельзя останавливаться, исправлять неудавшееся место, даже если оно совсем не получилось (но эти ошибки и недочеты должны быть исправлены и не допущены при последующих проигрываниях). Надо использовать также любую возможность поиграть перед реальными слушателями - друзьями, родителями, одноклассниками, и постараться заинтересовать их своим исполнением.

В роли "слушателя" можно использовать и магнитофон: с его помощью удастся послушать себя со стороны, оценить свое исполнение с позиций слушателя. Разница между исполнительским и слушательским восприятием настолько велика, что иногда при первом прослушивании исполнитель с трудом узнает свою собственную игру. В записи сразу становятся заметными такие недостатки, которые в процессе исполнения проходят мимо сознания играющего. Это касается, прежде всего, временной и эмоциональной сторон исполнения: например, затягивание или ускорение темпа, монотонность, эмоциональная холодность исполнения или, наоборот, излишняя его экзальтация, нервозность.

Известно, что при многократных частых повторениях, необходимых для хорошего выгравания в произведение, нередко возникает явление привыкания, эмоциональной аккомодации, то есть утрата первоначальной свежести и яркости эстетического переживания. В таких случаях полезно возвратиться на время к игре в медленном темпе, спокойной и ровной, сознательно воздерживаясь от выразительности. При этом снимается все внешнее, наносное в исполнении; оно очищается от неестественных, не подкрепленных настоящим чувством выразительных штампов. Можно также отложить на некоторое время работу над произведением, дать ему "отлежаться" в сознании.

Отметим наиболее важные моменты работы на заключительном этапе изучения произведения:

- создание эмоциональной программы исполнения, плана интерпретации;
- пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении;
- ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;
- формирование эмоциональной культуры исполнения;
- тренировка исполнительской воли и выдержки;
- при необходимости - возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением.

Отметим, что некоторые педагоги и исполнители выделяют подготовку к концертному выступлению как особый, четвертый этап работы над произведением, в котором внимание концентрируется на достижении пика исполнительской формы и психологической устойчивости при ответственном публичном исполнении

Глава 2

Приемы и способы работы над техникой исполнения

В предыдущей главе были рассмотрены общие принципы освоения музыкального произведения, конечной целью которого является раскрытие и воплощение в исполнении художественного образа изучаемой музыки. Техническое освоение произведения также служит этой конечной цели, так как обеспечивает качество звучания, его чистоту и эстетическое совершенство исполнения, без которых никакая работа над образом не поможет создать адекватный авторский замысел.

В реальной практике эти два вида работы тесно взаимосвязаны и осуществляются параллельно, так как художественная задача определяет задачи технологии исполнения. По образному выражению Г.Г.Нейгауза, прежде чем думать «КАК» сыграть, надо знать «ЧТО» сыграть. Однако в целях более детального и концентрированного рассмотрения технических вопросов мы вынесли их в отдельную главу. Кроме того, проблема технической работы над произведением носит ярко выраженный практический характер и может быть раскрыта достаточно полно только с применением конкретных примеров работы на музыкальном инструменте, методом показа преподавателем-лектором, что также требует дополнительных временных затрат учебного времени.

Техническое освоение произведения происходит на протяжении всего периода его изучения, но наиболее углубленно оно проводится

на втором, детальном этапе работы над пьесой (см. предыдущую главу). Однако это не означает, что в этот период оно сводится только к мышечной, «спортивной», работе по усвоению тех или иных сложных элементов фактуры произведения. Сам термин «техника» происходит от древнегреческого слова «технэ» - мастерство, искусство, - что по сути своей как нельзя лучше отражает и содержание работы над фортепианной техникой. В широком смысле техника исполнения — это совокупность пианистических исполнительских средств, обеспечивающих адекватное воплощение музыки во всех ее смысловых и акустических характеристиках — темп, ритм, тембры, динамика, штрихи и т.д. Поэтому мы можем говорить о разных областях техники пианиста, из которых в качестве базовых, основных обычно выделяют следующие три:

- область метроритмическая (временная техника — беглость, ровность, ритмичность и т.д.);
- область звуковысотная, пространственная (чистая игра, попадание на нужные ноты);
- область красочная (владение тембрами, динамикой, педалью и т.д.).

Говоря об исполнительских способностях, мы рассматривали взаимосвязь этих областей техники с основными музыкальными способностями — чувством ритма и музыкальным слухом - ладовым и тембровым, и психологические предпосылки развития фортепианной техники. В данном разделе остановимся на главных принципах и формах организации технической работы в процессе изучения произведения.

Два основных методических принципа работы над произведением, которые всегда должен помнить педагог – это, во-первых, необходимость работы в медленном темпе и, во-вторых, умение работать «по кускам», то есть делить техническую трудность на отдельные составляющие. Именно эти два основных принципа, о которых упоминают в своих работах все известные педагоги-пианисты, часто забывают или не придают должного значения неопытные преподаватели. Следование в работе только этим двум основным принципам, как минимально необходимому условию, обеспечивает достаточный базис для успешного освоения техники исполнения. Рассмотрим также такие важные вопросы, как аппликатура и применение метода вариантов в технической работе.

1. Принцип медленной игры

Необходимость применения этого принципа обусловлена следующими факторами.

1. В медленном темпе слуховое представление (внутреннее пение) предваряет движения, что является важным условием формирования звуковысотной точности исполнения и слухового запоминания музыки. При этом складываются прочные слухо-двигательные связи – основа исполнительской техники музыканта.

2. Медленное проигрывание, особенно на начальном этапе, при разборе, позволяет лучше контролировать и выстраивать свои действия, то есть помогает избежать ошибок (спотыканий, фальшивых нот и т.п.), которые быстро запоминаются и становятся

привычными. Известно, что технические ошибки с трудом переучиваются, и их легче предотвратить, чем переучить.

3. Медленный темп позволяет следить за состоянием своего исполнительского аппарата, помогает проконтролировать свои двигательные и осязательные ощущения, избавиться от скованности и зажатости. Известно, что психологическим источником зажатости часто является стресс, вызванный необходимостью решать сложные задачи в условиях дефицита времени (например, играть плохо разобранный произведение в быстром темпе).

4. Медленный темп на заключительном этапе является отличным способом проверки качества и надежности запоминания. В медленном темпе «отключается» двигательно-моторная память; и если другие виды памяти не работают, это сразу становится очевидным. Так как на сцене двигательная сфера подвержена значительным физиологическим проявлениям стресса (дрожание, скованность, влажность рук), малейший сбой в ее работе, в случае, если она не подкрепляется другими видами памяти, приводит к сбою или даже остановке исполнения.

2. Принцип работы «по кускам»

Работа по кускам - принятый в практике преподавания фортепиано термин, обозначающий все виды деления фактуры музыкального произведения с целью лучшего ее изучения и технического освоения. Такое деление возможно, как «по вертикали» – на отдельные фрагменты музыки (от одного аккорда, фразы, предложения до более крупных элементов формы), так и «по

горизонтали» - расслоение музыкальной фактуры на отдельные слои, голоса и т.д.

Необходимость работы по кускам связана с особенностями психики и ограниченным объемом внимания и памяти. Чтобы лучше сконцентрироваться на какой-то технической проблеме, надо выделить ее из музыкальной ткани и (или) разделить ее на несколько более простых задач.

Приведем примеры работы деления на куски «по вертикали».

Так, в исполнении длинных пассажей обычно страдает его конец, на который обычно не хватает объема внимания и оперативной памяти при обычной работе. Поэтому его следует разделить на два (или три, четыре) фрагмента и выучить сначала их каждый в отдельности. Соединение этих фрагментов следует начинать с последнего, присоединяя к нему все предварительно выученные предыдущие.

Другой пример: очень сложная и насыщенная фортепианная фактура, с большим количеством звуков, аккордов, регистров (например, кульминация произведения) требует более детального изучения каждого элемента, иногда только одного аккорда (так называемые «вертикальные срезы»), с отработкой и запоминанием аппликатуры, позиции рук на клавишах, обязательно в комплексе с вслушиванием в звучание аккорда.

Деление на куски – общеизвестный прием работы над фразировкой исполнения, над музыкальным синтаксисом. Структурное осознание целостности музыкального построения (периода, всей пьесы) невозможно без четкого осознания

составляющих его частей (от анализа к синтезу). На этой основе формируется техника фразировки, музыкальное дыхание, агогика исполнения и т.д.

Примеры деления «по горизонтали».

Этот принцип работы имеет особое значение для фортепианного обучения в связи с многослойностью, полифоничностью, широким регистровым охватом произведений, написанных для фортепиано. Рояль – король музыкальных инструментов, на котором можно воспроизвести практически весь диапазон звучания симфонического оркестра. И подобно тому, как в оркестре каждую партию исполняет своя группа инструментов, так и в работе над фортепианной пьесой необходимо отдельно отработать каждый слой, пласт музыки, каждую линию музыкального развития, причем не только на уровне понимания-осознания, но и на уровне технического освоения.

3. Отдельная проработка партии левой руки

Известно, что по законам акустики мы лучше слышим верхние звуки, а средние и нижние пласты фактуры остаются в тени слухового внимания. Но то, что не достаточно хорошо прослушивается, не может быть достаточно хорошо выучено технически, так как в основе техники лежат слухо-двигательные связи, благодаря которым движения пианиста организуются и упорядочиваются слухом, то есть следуют за четким внутреннеслуховым представлением. Чем оно точнее, тем увереннее и точнее фортепианная техника. Поэтому одна из главных задач в

технической работе – вывести на передний план внимания средние и нижние пласты фактуры, что наиболее просто и эффективно достигается путем вычленения их из общей фактуры, проигрывания и отработки отдельно от верхних элементов звучания. Этот механизм лежит в основе таких методов работы, как работа отдельно каждой рукой, отдельно по голосам в полифоническом произведении, отдельно над различными пластами в романтической и современной музыке.

Остановимся подробнее на важности работы над левой рукой.

Необходимость такой работы не всегда хорошо осознается неопытными педагогами и исполнителями, так как технические пробелы исполнения, связанные с ее отсутствием, не всегда очевидны и выявляются обычно только со временем, например, при окончательной отработке произведения. К факторам, определяющим важность работы над левой рукой, относятся следующие.

1. Как уже отмечалось выше, мы лучше слышим верхние элементы звучания, а партия левой руки обычно проходит в среднем и нижнем регистре, поэтому нуждается в дополнительной проработке слухо-двигательных комплексов.

2. Большинство людей имеют ведущее правое полушарие, то есть являются праворукими. Левая рука, в силу психофизиологических особенностей, менее ловка, менее сильна, так как меньше связана с мозгом и хуже подчиняется его «приказам». Поэтому на освоение одних и тех же элементов в правой и левой руке требуется разное количество времени и усилий. Один из эффективных способов работы над мелкой техникой в левой руке –

поучить это же место правой руки, которая легче справляется с трудностью, создает в слуховом сознании эталонный образец исполнения и «вытягивает» за собой неповоротливую левую руку.

3. В музыкальной ткани левая рука включает в себя две очень важные функции: дирижера и концертмейстера. Именно в левой руке, как правило, сосредоточена метроритмическая и гармоническая основа музыкальной ткани, определяющая единство темпа и целостность произведения, ее сохранение и сочетания в эпизодах *rubato* с гибким следованием более свободному и выразительному произнесению мелодии. Заметим, что исполнительски партия левой руки требует большего профессионализма и технического совершенства (в соответствии с известной поговоркой «королеву играет окружение»).

4. В партии левой руки сосредоточена основа гармонии в виде баса и части аккордов, которая, для обеспечения качества, полноты и красоты звучания фортепианной фактуры, должна быть тщательно проработана с помощью гармонического слуха и педали. Отметим, что работа над техникой педализации обязательно должна проходить в тесной «связке» с левой рукой.

4. Метод вариантов в технической работе

Метод вариантов в технической работе основан на принципе временного изменения (от латинского *variantes* – меняющийся) тех или иных элементов фактуры в целях их усовершенствования и тренировки техники. Как правило, они либо усложняют, либо упрощают техническую задачу, а также активизируют

внутреннеслуховые представления, исполнительское внимание вследствие новых, непривычных звучаний.

Сразу оговорим, что к методу вариантов следует относиться с осторожностью, как к сильнодействующему лекарству, которое может не только помочь, но и навредить при условии его бездумного и неоправданного применения. Он должен использоваться ограниченно «по месту» и «по времени»: то есть для решения какой-либо конкретной технической проблемы в определенном месте, и только до достижения положительного результата, после чего следует от него отказаться и вернуться к обычному варианту звучания, чтобы «измененный вариант не автоматизировался и не стал привычным. По этой причине не стоит применять его в первые годы обучения, особенно у маленьких детей, пока у них не сформировались базовые технические навыки.

Рассмотрим наиболее известные из этих методов.

Метод изменения ритмического рисунка

Это популярный метод, основанный на видоизменении ритма и группировки мелких длительностей внутри такта. Это игра пунктирным ритмом, а также группировка нот по четыре, восемь с остановкой на первой сильной ноте. Он способствует активизации пальцев, скорости и четкости удара, уточнению ритмических и двигательных ощущений.

Изменение динамики: замена оттенка пиано на форте (и наоборот) со всеми модификациями. Игра форте вместо пиано усиливает двигательные ощущения, способствует хорошему моторному запоминанию, усиливает и укрепляет исполнительский

аппарат. Она требует больших усилий; и возврат к нормальному звучанию создает эффект технической легкости и простоты исполнения. Обратный вариант – замена форте на пиано – эффективный прием убрать зажатость, лишние движения, избыточное давление на клавиши, а также избавиться от неоправданной аффектации, очистить слух от сложившихся исполнительских штампов и фальшивых, неискренних интонаций.

Изменение штрихов

Наиболее распространенный вариант – замена легато на стаккато, обычно в исполнении быстрых технически сложных пассажей, когда пальцы «слипаются» и теряется отчетливость произнесения каждой нотки. При исполнении стаккато эта четкость быстро восстанавливается вследствие активизации пальцев при отрывистом штрихе. Важно при этом избежать тряски руки, стаккато выполняется только кончиками пальцев.

Замена стаккато на легато требуется в тех местах, где требуется сохранить цельность и ровность исполнения мелодии или пассажа при исполнении стаккатным штрихом. Пример – работа над темой фуги Соль мажор И.С.Баха, где длинное мелодическое построение должно сохранять мелодическую цельность и единство фразы при исполнении отрывистым клавесинным штрихом. Игра легато поможет лучше почувствовать структурное фразировочное строение этой длинной и изящной темы. Замена стаккато на легато необходима также для усвоения правильной и рациональной позиционной аппликатуры, так как при этом просто физически невозможно сыграть два соседних звука одним и тем же пальцем (самая

распространенная и «вредоносная» по своим последствиям техническая ошибка).

Аналогичным образом можно менять в учебных целях все другие встречающиеся в фортепианной музыке штрихи, но строго в соответствии с поставленными задачами.

Смена регистра

Часто ошибки – текстовые и технические – наблюдаются при исполнении фрагментов в крайних регистрах – самом высоком и самом низком. Это связано с тем, что музыкальный слух в этих зонах музыкального пространства ослабевает и работает не столь эффективно. Оптимальным для его функционирования является зона регистра человеческого голоса – малая, первая и вторая октава. Перенесение технически дефектного элемента в средний регистр, то есть в комфортную для слуха зону, налаживает слуховой контроль, и проблема быстро решается. Смена регистра эффективна также в полифонии – как способ «разведения» близко звучащих, сливающихся или пересекающихся голосов, для лучшего их дифференцирования слухом и сознанием. Такое разведение голосов, если они встречаются в партии одной руки, сопровождается разделением партии одной руки между двумя руками – то есть каждая рука играет свой голос в своей октаве.

Смена регистра, проигрывание в необычном звучании полезна также для освежения впечатлений, так позволяет услышать музыку в новом звучании.

Смены лада и тональности

Это редко используемый и достаточно сложный прием, его применял, в частности, известный русский пианист-педагог Зверев, у которого учился С.Рахманинов. Однако игра небольших инструктивных этюдов в разных тональностях вполне доступна для продвинутых учеников. Она формирует чувство тональности, устойчивость техники и аппликатуры при игре даже в «неудобных» тональностях, первым и пятым пальцами по черным клавишам, что создает запас прочности и технического качества исполнения. Смена лада – мажора и минора – обостряет слуховое восприятие, обновляет музыкальное впечатление, помогает лучше прочувствовать эмоциональную характеристичность этих ладов.

5. Аппликатура и техника исполнения

Работа над аппlikатурой очень важная и ответственная часть технического освоения произведения. Аппликатура самым непосредственным образом влияет на процесс фортепианного исполнения. Играть в нормальном темпе с неправильной аппlikатурой трудно, неудобно, а иногда и вовсе невозможно. Однако аппlikатурные навыки, в том числе и неверные, очень быстро формируются, прочно запоминаются (особенно у способных детей) и с большим трудом переучиваются. Поэтому очень важно выработать у ученика привычку с самого начала, уже при разборе пьесы, выучивать правильную аппlikатуру, указанную в нотах (если педагог предлагает собственный вариант аппlikатуры – она должна быть выписана заранее). Опытные педагоги умеют с первых шагов с помощью различных приемов (например, «аппlikатурные

диктанты») воспитать в своих учениках «аппликатурную культуру», что значительно облегчает весь последующий процесс обучения, избавляя его от непродуктивной работы по исправлению ошибок, которых можно было бы не допустить.

Классические аппликатурные навыки и технические формулы ученик осваивает также в процессе изучения гамм, аккордов, арпеджио. Здесь существуют четкие правила, связанные с подменой первого пальца, использованием в аккордах третьего или четвертого пальца, исполнения хроматической гаммы и т.д. Одно из ключевых понятий в работе над аппlikатурой – понятие позиции, то есть расположение руки и пальцев на клавиатуре, при котором определенным пальцам соответствуют определенные ноты. В узкой позиции (пятипальцевой, пятиступенной, в объеме квинты) действует принцип «каждой ноте – свой палец», в романтической и современной музыке позиция значительно расширяется, как бы «раздвигается», охватывая иногда две-три октавы.

С помощью правильно подобранной аппlikатуры снимаются многие технические проблемы. (В качестве примера вспомним известный прием «технической фразировки» Ф.Бузони с исполнением последовательных децим и октав).

Перечислим факторы, влияющие на выбор аппlikатуры.

1. При быстрой игре предпочтительна аппlikатура с меньшей сменой позиций (подмены пальцев), так как она позволяет быстрее мыслить звуками. Аппlikатурная позиция воспринимается мозгом как одна единица мышления, и чем они крупнее, тем их меньше, соответственно легче играть быстро. Ф. Лист в самых быстрых

гаммообразных пассажах предпочитал не трех-четырех, а пятипальцевые позиции, то есть через пятый палец, что прибавляет скорость исполнения.

2. Любая новая аппликатура, выбранная педагогом или исполнителем, обязательно должна опробоваться в быстром темпе, так не всегда то, что удобно играть медленно, бывает удобно и в быстром темпе (как видно из приведенного выше примера). Также следует ее опробовать в сочетании одновременного исполнения двумя руками, так как удобная аппликатура при исполнении отдельно каждой рукой может оказаться неудобной при одновременной игре двумя руками. Обычно это связано с совпадениями или несовпадениями смысловых акцентов и смены позиций.

3. Следует отметить, что аппликатура в классических нотных изданиях, в редакции известных педагогов пианистов, как правило, строго выверена, прошла испытание в практике преподавания и исполнения, и чаще всего бывает оптимальной для данной трактовки произведения. Поэтому следует относиться к ней внимательно, с уважением, даже в тех случаях, когда она на первый взгляд кажется недостаточно удобной.

В данной главе мы остановились только на некоторых сторонах технической работы над произведением. Разнообразие форм и методов работы над техникой бесконечно, в них проявляется индивидуальный опыт и стиль деятельности каждого педагога. Однако перечисленные выше положения являются основополагающими и наиболее распространенными в практике преподавания.

Глава 3

Проблема запоминания музыкального текста

Это одна из «злободневных» проблем музыкального исполнительства и обучения. Игра наизусть является в настоящее время обязательным условием концертного выступления и подготовки программы к экзаменам и зачетам. Она определяет уровень и успешность профессионального роста исполнителя, объем и разнообразие учебного или концертного репертуара, скорость его накопления и обновления.

Однако так было не всегда. Впервые исполнение произведений наизусть, то есть без нот, ввела в свою концертную практику известная пианистка 19 века Клара Шуман, жена композитора Роберта Шумана. С появлением романтического направления в музыкальном искусстве, с укрупнением, усложнением музыкальной фактуры (что особенно наглядно проявилось в фортепианной музыке), возникла необходимость в новой технике исполнения, новом исполнительском мышлении, для которых постоянный зрительный контакт с нотами служил неким психологическим «тормозом», ограничивающим и техническую, и художественную свободу музыканта. По словам Р. Шумана, «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» [23]. Музыканты-современники вначале не приняли всерьез эти взгляды и считали исполнение наизусть своего рода опасным экспериментом, «цирковым номером», ненужным

«фокусничеством», стремлением поразить публику. Однако время доказало целесообразность игры наизусть, и постепенно она окончательно закрепилась в повседневной практике музыкального обучения и исполнительства.

1. Произвольное и произвольное заучивание произведения наизусть

По сути своей процесс выучивания наизусть – это перевод всех музыкально-исполнительских представлений (двигательных, слуховых, образно-смысловых ощущений, впечатлений) из области кратковременной или оперативной памяти, задействованных во время игры по нотам и работы над произведением, в память долговременную. Переход этот происходит постепенно: так, безошибочная игра по нотам уже предполагает хороший уровень автоматизации исполнения, всех его элементов - движений, слуховых представлений и т.д., однако все это происходит с опорой на зрительное восприятие нотного текста, который служит своего рода «шпаргалкой», напоминающей, подсказывающей основные опорные точки исполнения (в полном объеме информация считывается еще только на стадии чтения с листа и разбора произведения и фиксировалась преимущественно оперативной кратковременной памятью). И чем выше уровень выученности произведения, тем меньше становится этих опорных точек, тем выше становится уровень обобщенности считываемой информации, тем реже взгляд играющего обращается к нотам. Постепенно ноты становятся не

нужны, и в один прекрасный момент ученик с радостью замечает, что играет наизусть.

Так происходит при непроизвольном запоминании музыкального произведения, когда оно выучивается как бы само собой, без специально поставленной цели запомнить наизусть, то есть без специальной мнемической установки. Однако такое запоминание, при всем его удобстве, привлекательности и естественности, имеет ряд ограничений и недостатков. Главными из них являются:

1) применимость только в произведениях относительно несложной фортепианной фактуры, и

2) ненадежность запоминания, хранения и воспроизведения информации (музыкального текста), связанная с опорой на преимущественно двигательные механизмы музыкальной памяти, исключая ее логическую компоненту.

По мнению большинства педагогов-методистов, именно произвольное, логически осознанное запоминание музыки, специальное ее заучивание (еще до стадии самопроизвольного запечатления-воспроизведения) дает настоящую прочность и долгосрочность запоминания, обеспечивая надежность музыкальной памяти в разных ситуациях. По меткому выражению Л. Маккинон, «только то, что отмечено сознательно, можно припомнить впоследствии по собственной воле» [19, 70].

Таким образом, большое значение для эффективного произвольного заучивания имеет активизация логической, интеллектуальной памяти, которая имеет дело с понятиями, логическими категориями и вполне применима к материалу,

структуре произведения, к технике его исполнения. Поэтому все формы логического осознания, анализа всех элементов музыкальной ткани являются одновременно и способами запоминания музыки. Тональный план, модуляции, особенности драматургии, динамика, свойства фактуры, голосоведение, аппликатура и т.д. - все это, будучи замеченным и осмысленным, служит материалом для музыкальной памяти.

Особенно продуктивно произвольное запоминание при изучении сложных по фактуре и ладогармоническому языку произведений, таких, как полифонические «многослойные» произведения, пьесы современных авторов. Их понимание и исполнение невозможно без глубокого логического анализа всех элементов содержания и формы музыки, рассмотрения всех тонкостей фактуры с одновременной их фиксацией сознанием и памятью. В этом случае произвольное запоминание необходимо не только как эффективный способ запоминания сложной, «не запоминающейся» самопроизвольно музыкальной ткани, но и как гарант художественности исполнения, его осмысленности и глубины проникновения в суть музыки.

Сравнивая произвольное и непроизвольное запоминание, следует отметить, что при всех прочих равных условиях произвольное запоминание предпочтительнее, так как, несмотря на свою некоторую трудоемкость, оно обеспечивает более высокий уровень запоминания, включая надежность, долгосрочность и точность детализации. Однако и непроизвольное запоминание, в том случае, если оно происходит в комплексе с активной осмысленной

работой над произведением и подкрепляется последующем логическим осознанием выученного наизусть с помощью интеллектуальной памяти, также является достаточно полноценным и надежным.

Для прочности музыкальной памяти и профилактики забываний, потерь текста в ответственных выступлениях большую роль играет также сроки выучивания наизусть. Считается, что оптимальным для обучающихся музыке является выучивание нового произведения наизусть за два-три месяца до концерта (экзамена), но не менее чем за месяц. Важно, чтобы за это время сознание ученика привыкло опираться не на зрительные, а на слуховые, двигательные, экспрессивные ориентиры в исполнении. В этот период выявляются также все слабые места в работе памяти, появляющиеся время от времени в исполнении пробелы в ее работе, забывания текста, все ошибки исправляются и заново заучиваются. Для концертирующих профессионалов-пианистов, обладающих феноменальной музыкальной памятью, сроки выучивания наизусть могут быть разными, и в случае необходимости значительно сокращаются. Так, известно, что Святослав Рихтер выучил за неделю три (!!!) русских фортепианных концерта, отличающихся сложностью фактуры и объемностью, и успешно исполнил их перед публикой.

Так как хранение информации в долговременной памяти практически не ограничено во времени, хорошо выученные пьесы мы помним всю жизнь, при условии их воспроизведения время от времени с частотой сначала раз в 3-6 месяцев, затем раз в год и т.д. Они становятся основой исполнительского репертуара, необходимого

любому педагогу-музыканту. В качестве примера исключительного объема музыкальной памяти приведем того же С.Т. Рихтера, который держал в своей памяти одновременно 40 сольных концертных программ (по два часа музыки в каждой).

При заучивании музыкального материала, как и при запоминании любой другой информации, большое значение имеют общие правила и закономерности, связанные с объемом запоминаемого материала, распределением повторений по времени, интерференцией разных потоков информации и т.д.

Распределение материала для заучивания по объему фрагментов.

Известно, что объем внимания, и соответственно объем оперативной памяти, включает в себя в среднем 7 (+/- 2) единиц мышления. Чем крупнее единица мышления, тем больше может быть объем запоминаемого текста, и наоборот. В сложной фактуре, например, в полифонии, вследствие насыщенности фактуры единица мышления может включать в себя 1-2 четвертные ноты, в то время как в классической сонате, в простом инструктивном этюде она может равняться такту (например, гаммообразный пассаж или повторяющиеся альбертиевы басы). Соответственно и объем куска для запоминания должен выбираться сообразно со сложностью музыкальной ткани. Как правило, при заучивании текста фуг это полтакта – такт, в одноголосных фрагментах объем темы или противосложения. В местах со сложными аккордовыми построениями у романтиков и композиторов XX века это может быть 2-4 аккорда, а иногда и один сложный аккорд (например, квартовые

скрябинские или политональные сочетания аккордов и гармоний по вертикали). Однако чаще всего объем для произвольного запоминания соответствует какому-то элементу музыкальной речи – фразе, предложению, периоду. За одно занятие (1-2 часа) можно выучить, то есть запомнить и объединить несколько таких фрагментов, в зависимости от концентрации внимания, работоспособности и мотивации ученика (то есть примерно одну-две строчки фуги, экспозицию классической сонаты, легкий инструктивный этюд, по сложности соответствующие уровню ученика).

2. Распределение повторений по времени

Выученный материал нуждается в подкреплении, повторении, особенно это важно для двигательной памяти и связано с автоматизацией действий. Целесообразно повторения распределить на несколько «подходов», по определенному количеству проигрываний (10-30), между которыми будет определенный промежуток времени (обычно один день). В этот промежуток времени мнемическая работа продолжается: информация отстаивается, усваивается мозгом, внутренним слухом, идеомоторикой. Музыка продолжает звучать в ушах в состоянии покоя, в тишине. И это очень ценная и важная часть запоминания, которую не стоит нарушать какой-либо другой «фоновой», бытовой, засоряющей уши музыкой. Однако следует помнить, что если промежуток между повторениями слишком большой – больше 3-4 дней – есть риск забыть выученный ранее кусок.

3. Как избежать интерференции

В психологии интерференция – ухудшение сохранения запоминаемого материала вследствие наложения другого материала, с которым оперирует субъект, когда разные потоки информации мешают друг другу. В результате продуктивность запоминания (быстрота, прочность, точность) резко снижается.

Здесь также поможет правильная организация работы. Так, нецелесообразно пытаться выучить одновременно сразу несколько произведений наизусть, эффективность такой работы очень низка по сравнению с затрачиваемыми силами и временем, а результаты сомнительны. Правильнее ограничиться на какой-то период выучиванием одного произведения от начала до конца: такой метод «концентрации» (или «погружения») способствует формированию целостного завершенного образа произведения (гештальт-представления), что очень важно и для прочности запоминания, и для глубины понимания музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, мы рассмотрели основные принципы и методы художественной работы над произведением. В заключение отметим, что предложенная система предполагает гибкий, творческий подход к ее применению. Неизменными должны оставаться лишь общая последовательность работы, цели и задачи каждого из этапов, в то время как длительность этих этапов, степень подробности работы, выбор тех или иных конкретных приемов могут быть разными. Они зависят от сложности произведения, цели исполнения (выступление на концерте или показ в классе), от уровня владения инструментом, и, конечно, от индивидуальных предпочтений педагога, особенностей его педагогического стиля. И надо всегда помнить, что художественное осмысление произведения и его техническое освоение неразрывно связаны: от замысла до его реального воплощения - немалая дистанция, преодолеть которую можно лишь при условии упорной и тщательной работы непосредственно за инструментом.

Большую помощь в работе принесет также знакомство с методической литературой, с опытом крупнейших педагогов и исполнителей, чтение музыковедческой литературы об изучаемых произведениях.

Литература

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. - М.: Музыка, 1991.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – М., 1979.
3. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. - Л., 1969.
4. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. - М.: Физкультура и спорт, 1991
5. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением (Секреты фортепианного мастерства). - М.: Классика-XXI, 2004. — 98 с.
6. Выготский Л.С. Педагогическая психология. - М., 1998.
7. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. - М. - Л., 1966.
8. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Метод, очерк. - 2-е изд. - М., 1960.
9. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М., 1993.
10. Громова Е.А. «Эмоциональная память и её механизмы». - М., 1980.
11. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика XXI, 2007.
12. Зинченко П. И. Непроизвольное запоминание. - М.: Директ-Медиа, 2910
13. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие / Под общ. Ред. Г.М.Цыпина. – М.: Владос, 2001.
14. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности - М.: Таланты - XXI век, 2004.

15. Коган Г. У врат мастерства. М, 1969. Коган Г. У врат мастерства. М.: Классика XXI, 2004. - 13 с.
16. Корто А. О фортепианном искусстве. - М.: Классика XXI, 2005.
17. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. - М.: Классика-XXI, 2003.
18. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк.- М., 1983.
19. Маккинон Л. Маккинон Л. Игра наизусть. - М.: Классика XXI, 2006..
20. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. - М., 1966.
21. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М., 1976.
22. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записной книжки. - 2-е изд. - М., 1979.
23. Надырова Д.С. Эмоциональная память как составляющая художественного переживания музыканта-исполнителя // Музыкальная наука Среднего Поволжья: Итоги и перспектива. – Казань: КГК, 1999. – С. 145-147.
24. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.
25. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 7-е, испр. и доп. - М., 1967.
26. Немов Р. С. Общие основы психологии. - Москва, 1995.
27. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. - М., 1980.
28. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., 1997.
29. Психология музыкальной деятельности: теория и практика / Под ред. Г.М.Цыпина. – М., 2003.
30. Психология памяти / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. М., 1998-2000.
31. Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. - М., 1980.

32. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М., Л., 1964.
33. Седракян Л. Техника и исполнительские приемы фортепианной игры. - М.: Владос, 2007.
34. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. - М., 1984.
35. Шуман Р. О музыке и музыкантах. - М., 1979. - Т. 2-Б.

СОДЕРЖАНИЕ:

Введение.....	3
Глава 1. Работа над художественным образом музыкального произведения.....	4
1. Первый этап – ознакомительный.....	5
2. Второй этап - детальная работа над произведением.....	8
3. Третий этап – завершающий.....	22
Глава 2. Приемы и способы работы над техникой исполнения.....	27
1. Принцип медленной игры.....	29
2. Принцип работы «по кускам».....	30
3. Отдельная проработка партии левой руки.....	32
4. Метод вариантов в технической работе.....	34
5. Аппликатура и техника исполнения.....	38
Глава 3. Проблема запоминания музыкального текст.....	41
3. Произвольное и непроизвольное заучивание произведения.....	42
4. Распределение повторений по времени.....	47
5. Как избежать интерференции.....	48
Заключение.....	49
Литература.....	50